

Literatura Argentina I

SIM
apuntes

Reproducción de la clase dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

CLASE N°: 4

PROFESORA: CRISTINA IGLESIA

FECHA: 01-09-97

Les anoto dos títulos que no están en la bibliografía y a los que voy a hacer referencia en la clase de hoy:

-Franco Moretti, **In the way of the world**, London, Veso, 1987.

-Juri Lotman, **La estructura del texto artístico**, Madrid, Isimo, 1970.

Son textos para que tengan en cuenta. Uno no está traducido, el otro sí.

En un proceso que abarca todo el siglo XIX la historia y la novela parecen acercarse. Historia y novela son dos géneros muy importantes (el discurso historiográfico y la novela son dos cuestiones centrales en el siglo XIX) y a lo largo del siglo, estos dos registros discursivos, estos dos sistemas de pensamiento y de representación, parecen acercarse y probar producir efectos hasta ese momento desconocidos.

Desde ya, el paradigma historiográfico fue reforzado en ese siglo por el paradigma científico; hay que tener en cuenta que no es

cualquier historia, sino que es una historia que empieza desde mediados de siglo con el paradigma científico.

No se trata de una relación que está establecida para este momento como la relación que se da en la novela histórica, no estamos hablando de este tipo de acercamiento. Estamos hablando de una relación donde la literatura pretende narrar el presente o un pasado muy cercano pero mirado desde el punto de vista del presente; con lo cual estamos en una situación totalmente diferente a la de la novela histórica, donde la convención es que el punto de vista del narrador se establece en el momento histórico del pasado narrado.

Se pretende narrar el presente o el pasado inmediato con el gesto de la historia (documentos, búsqueda de datos, fichas y archivos constituyen el arsenal del escritor) y, al mismo tiempo, con el rigor científico de las ciencias, sobre todo aquellas ciencias que tienen que ver con el descubrimiento de nuevas leyes sociales y con la medicina experimental que busca llegar al rigor científico a través de la experimentación. Éstos son los dos ámbitos científicos que más van a incidir en la literatura, aquellos que tienen que ver con el funcionamiento de la sociedad y del cuerpo humano.

En términos generales podemos llamar estas producciones *novelas realistas del siglo XIX* y, desde ya, vamos a ver que tienen una serie de muchas diferencias que van de la estética realista de un autor a otro. Pero es cierto también que hay un cierto paradigma realista que, de algún modo, está presionando detrás de Stendhal, Flaubert, Balzac, Zola, por más diferencias que haya detrás de sus modos de construir y narrar el mundo. Es la idea, muy fuerte en el siglo XIX, de que ya no hay enigmas o -mejor- que todos enigmas sociales pueden ser descifrados por la novela.

Cuando digo “enigmas sociales” me refiero no sólo a las grandes masas sino también a todo lo que tiene que ver con la psicología del personaje, lo cual aparece como enigma individual inmerso en una estructura social que puede ser también develado hasta sus últimas consecuencias, que puede ser explicado. Entonces, sólo persisten los enigmas para aquellos que no pueden aplicar con cierto rigor y con cierta creatividad estas normas.

La novela, por eso, es un campo extraordinario para esta experimentación; es un campo extraordinario para que alguien como Zola pueda encarar un plan en el cual no se sabe con certeza cuántos son los personajes (van de tres mil a cuatro mil); es un campo donde pueden armarse series de generaciones y donde no sólo se puede seguir a cada individuo de esas familias en un nivel generacional dado, sino también dar todos elementos de los personajes, todos los elementos que hay de igual entre los individuos y sus familias (elementos que conformarían cierta determinación) y los que hay de diferentes (cómo reacciona cada uno, sus aspiraciones, sentimientos, elecciones, fracasos, triunfos -por qué fracasan algunos mientras otros triunfan). En el interior de todo esto, en el interior de las series familiares y generacionales, claramente se puede ver toda una discusión alrededor de los poderes intelectuales: qué significa ser un clérigo en el siglo XIX, qué es ser un intelectual, qué pasa con los intelectuales, qué pasa con la nobleza y con los comerciantes.

Esta idea del desciframiento total -casi absoluto- llega a su culminación con Zola, quien tiene una especie de locura productiva que tiene que ver con esta capacidad de explicar y reflejar todo. Esto es lo que da en llamarse *naturalismo*.

Pero antes de llegar a esto, ya bien avanzado el siglo, las novelas realistas anteriores van articulando junto con su relato algo que

podemos llamar “un estar en la vida de los personajes” que es mucho menos minucioso desde el punto de vista de los detalles (genealogías, orígenes de todo tipo, etc.) ya que no hay tanta acumulación de datos como en la novela naturalista de Zola (aunque estos datos aparecen en la novela realista: casi siempre que aparece un personaje hay como una necesidad de instalarlo en su medio y contar brevemente algo que tenga que ver con su origen). Lo que sí vamos a ver en esas primeras novelas realistas es una fuerte intención de minuciosidad en el detalle psicológico, allí sí hay un regodeo, un quedarse de la narración.

En **R rojo y negro**, de 1830, el personaje es condenado en el final de la novela por un intento malogrado de asesinato (lo cual implica el encarcelamiento luego de un juicio). En el juicio el acusado toma la palabra. En este juicio están presente muchas mujeres; Julien ejerce una seducción particular entre las damas (cosa que se viene observando a lo largo de la novela) y esta cantidad de público femenino siguiendo las palabras del acusado no es más que una ratificación final. Estemos atentos a la primera frase (“el temor al desprecio me mueve a tomar la palabra”) él dice:

“Señores jurados: el temor al desprecio que creía poder desafiar en mis últimos momentos me mueve a tomar la palabra. Señoras: no tengo el honor de pertenecer a vuestra clase, veis en mí a un villano que se ha revelado contra su baja fortuna. No pido gracia -continuó Julien con voz más firme-, no me hago ilusiones, la muerte me espera y será justa. He sido capaz de atentar contra la mujer más digna de todos los respetos, de todos los homenajes. Mi crimen es atroz. He merecido, pues, la muerte, señores jurados. Pero aún cuando me reconozco culpable, veo que hay hombres que, sin reparar en la compasión que pudiera merecer mi juventud, querrán castigar en mí y desalentar para siempre a esta clase de jóvenes que, nacidos en un rango inferior y en cierto modo oprimidos

por la pobreza, tienen la suerte de procurarse una buena educación y la audacia de mezclarse con eso que el orgullo de las gentes ricas llaman la sociedad.

Este es mi crimen, señores, y será castigado con tanta mayor severidad cuanto que en realidad no soy juzgado por mis iguales: no veo en los bancos ni los jurados ningún villano envilecido sino sólo burgueses indignados.”

Ésta es la primera vez que en la novela el personaje despliega una acusación frontal y, al acusar a los acusadores, desnuda con mucha claridad la índole de su crimen.

Alguien es castigado, según sus palabras, por haber tenido la audacia de mezclarse con lo que alguna gente llama *alta sociedad*. Si el intento frustrado de asesinato no hubiera tenido lugar en la novela, es decir, si el episodio del crimen objetivo y material que Julien intenta cometer no hubiera tenido lugar en la novela (episodio que aparece colocado como buscando este tipo de desenlace), Julien hubiera consumado, en su trayectoria como personaje, el itinerario más perfecto de ascenso social logrado: hubiera sido alguien que cometió el crimen perfecto si no hubiera cometido el intento objetivo de matar a su antigua protectora y amante quien, desgraciadamente, no muere. Digo “desgraciadamente” porque a partir de ese episodio se producen una cantidad de reacomodamientos en el texto; pero si uno se imagina que este crimen no hubiera sido cometido, si la falta de Julien no se hubiera objetivado en una cosa tan burda como es entrar en una iglesia y pegarle un tiro a una mujer que está de espalda (con todos los componentes de falta de honor y de cobardía que ese gesto conlleva), él hubiera cometido el crimen perfecto, el crimen social: haber salido de hogar de campesinos, ser hijo de carpinteros y haber llegado no solamente a ser

secretario de un marqués, sino además haber estado a punto de adquirir -a través de su relación con la hija del marqués- una inserción absoluta en el mundo noble.

Es interesante de qué manera tiene que irrumpir el crimen objetivo para que el juicio social pueda tener lugar en la novela, para que tenga lugar la condena a este hijo de las clases bajas que ha osado ascender; además ese castigo tiene visos de ejemplaridad: aunque la novela, con maestría, recupera luego del castigo final del personaje una suerte de glorificación no solamente por parte de los sacerdotes (dice bien Moretti que si no se nos recordara permanentemente la ropa que lleva Julien, no recordaríamos que es alguien a punto de convertirse en sacerdote)...

Que Julien es un intelectual está claro desde el comienzo. Una de las primeras escenas de la novela es interesantísima porque un señor burgués quiere contratar los servicios de Julien quien es un joven que está aprendiendo para ser sacerdote; este burgués lo va a buscar y lo encuentra leyendo mientras sus hermanos están siendo sometidos al trabajo brutal de un aserradero, él está zafando del trabajo brutal al que son sometidos sus hermanos a través de la lectura. El carácter fundamental que Julien le da a esta lectura no es el conocimiento, Julien no es alguien que llega adonde llega por el conocimiento que los libros le brindan, sino por una suerte de reproducción del saber libresco.

Ésta es una de las cosas más interesantes del texto. Julien, finalmente, aprende muchas cosas, pero lo que permite su ascenso es que sabe leer en latín (lengua que los demás desconocen) y sabe reproducir de memoria toda una página en ese idioma. No hay ahí un conocimiento productivo sino que aparece la repetición de una lengua que los demás no

utilizan; es la admiración a este saber absolutamente no productivo lo que le permite ascender, ya que es eso lo que le permite ser preceptor de jóvenes.

Esta escena inicial muestra una característica de este héroe, quien -como muchos otros héroes en la literatura del siglo XIX- sabe que no puede hacer lo que quiere; en esta escena se muestra que él está en una situación de incomodidad con respecto a su mundo, está en una situación en la que tiene que producir un tipo de salida ya que en el aserradero -agobiado por el trabajo manual- no puede leer. Entonces la lectura se va a constituir en un medio, no es un fin ya que lo que él desea no es ser un intelectual.

Como les decía, es esa especie de saber valorizado sólo por los burgueses idiotas (ésta es otra de las cuestiones importantes: ¿Quién puede valorizar el hecho de recitar una página en latín de memoria? Solamente alguien que realmente no es culto) lo que finalmente le proporciona el éxito.

Éxito es una palabra clave (y esto lo plantea muy bien Moretti) en la novela realista decimonónica francesa. ¿Por qué? La sociedad francesa es una sociedad tan convulsionada (con cambios abruptos y repentinos en el siglo XIX que determinan procesos de restauración seguidos de procesos de revolución, cambios que modifican muy rápidamente la simbología, las ideas, los temas de conversación) es una sociedad donde cualquier tipo de ascenso o de acumulación de fortuna es mal mirado: no hay posibilidad que algo es legítimo, por lo tanto ningún éxito es mirado como algo legítimo.

Voy a citar a Moretti. Él dice que para la cultura del siglo XIX francés el éxito es:

“Creatividad, tenacidad, determinación, amplitud de miras en el ejercicio de la libertad y habilidad para controlar la realidad, pero también es el abandono indiferente de los ideales que algunas vez éstos tuvieron. Es complicidad con el orden existente y, finalmente, el éxito es

la exaltación de una serie de desigualdades. (...) En vez de asociarse con la idea del progreso {como sucede en América del Norte}, en Francia el éxito sólo es posible en un mundo en que la mayoría de los hombres son condenados a no ser exitosos y la rapidez de los cambios provoca suspicacia contra el éxito.”

Efectivamente, en el caso de Julien, todo lo que tiene que ver con el ocultamiento de su pasado napoleónico es una de las cuestiones más interesantes de la novela.

Me quería detener un poco en eso de que la idea de progreso se relaciona con el éxito en la cultura de EE.UU.. En el libro del arquitecto Liernur que el otro día les mencioné se especifica el antinorteamericanismo de la generación del '80, actitud muy evidente en alguien como Cané: cuando Cané va a EE.UU. no experimenta el deslumbramiento de Sarmiento ante la modernidad que allí existe y no en Europa, lugar convulsionado por todos estos episodios. La sociedad norteamericana estaba caracterizada no tanto por la estabilidad (ya que también se experimentan fuertes cambios en esa época) como por la posibilidad de percibir en ella cierto proceso de transformación que conduce al progreso. Para Cané, para su mirada más oligárquica, EE.UU. es un lugar donde él no puede integrarse porque su sociedad es totalmente utilitaria.

Es interesante ver los ecos para la novela realista europea y norteamericana con respecto a quiénes son los que van a mirar a Europa y quiénes van a mirar a EE.UU. como modelos.

En efecto, en el caso de Julien, este ocultamiento de su pasado napoleónico es un trabajo muy sutil. Él adhiere al proceso revolucionario y tiene como héroe al Napoleón revolucionario. Hay una escena hermosísima donde él oculta el retrato de Napoleón en el colchón porque está trabajando

y tiene que organizar una cantidad de recursos que él considera como recursos de supervivencia en un mundo que es claramente antirrevolucionario y antinapoleónico; por lo tanto el retrato de Napoleón está oculto en el colchón. Y hay un momento en que una persona va por las habitaciones haciendo la limpieza y cambiando el interior de los colchones y él teme por este retrato. Luego se producen una serie de malentendidos y finalmente ese retrato es destruido, ya que era una de las pocas pruebas visibles y objetivas del pasaje que él está produciendo en el interior de su ideología.

Pero en este pasaje no hay un convencimiento. Lo que predomina en toda la novela es el desprecio que él siente por sus patrones; es un desprecio profundo por todo lo que le rodea, una especie de soberbia experimentada desde una posición que le posibilita sentir a los otros como mediocres. Y, al mismo tiempo, él utiliza una inteligencia muy sutil puesta al servicio de un conocimiento muy profundo de cómo funciona esta clase social para poder sobrevivir en ella, sobrevivir como sirviente, como sirviente bien pago pero sirviente al fin.

El lugar de la institutriz, el lugar del que educa en la casa de los ricos, es un lugar muy complicado porque está separado de los sirvientes (no comen con los sirvientes) pero también de los patrones; es un lugar muy complejo donde además siempre se articulan historias de riesgo amoroso (o la madre de los chicos se enamora o tiene alguna historia con el preceptor o lo hace el padre con la institutriz). Acá hay toda una zona de sexualidad que es diferente a la cuestión de la sexualidad vinculada con amos y sirvientes (zona absolutamente carnal donde el amo va, tiene relaciones con el sirviente y sale), ya que tanto preceptores como institutrices no están ocultos sino que se mueven por los lugares donde la clase alta se expresa.

El caso de Julien no es el único, la literatura europea de ese siglo está llena de estos personajes que literalmente a veces aterrizan en otra clase social o en otro medio. Hay tantos matices de arribismo o aterrizaje en la literatura del siglo XIX que terminan convirtiendo toda esta cuestión en algo muy interesante como idea de proceso de los personajes.

Yo les voy a poner un solo ejemplo que además sirve para ver cuáles son los textos con los cuales están dialogan los textos que se producen en Argentina por ese tiempo. Esto es de *La ralea*:

“Aristides Roubon cayó sobre París al día siguiente del 2 de diciembre con ese olor de las aves de presa que sienten desde lejos el campo de batalla.”

La animalización está clara: es el buitre que cae sobre su presa en la caída típica del ave de rapiña.

“... donde su padre acaba de pescar en el agua turbia de los acontecimientos un puesto de recaudador particular largo tiempo codiciado.”

Fíjense todo lo que está implícito en el movimiento que lo lleva a París. También su padre, del cual desconocemos su anterior y detestable oficio, acababa de pescar un trabajo más digno, más aceptable.

“Joven aún, después de haberse comprometido como un tonto sin gloria ni provecho, debió considerarse dichoso de salir sano y salvo del jaleo. Llegaba rabioso...”

Fijense que llega rabioso, enojado; el trayecto del campo a la ciudad es un trayecto donde los personajes se van cargando de odio. Sigo leyendo:

Llegaba rabioso por haber ido por mal camino, maldiciendo la provincia, hablando de París con apetito de lobo, jurando que “no sería ya tan idiota” y la sonrisa aguda con que acompañaba esas palabras tomaba su sabido significado en esos labios pegados.”

Y sigue:

“Caminó por caminar, yendo a lo largo de las aceras como en un país conquista o. Tenía la visión muy clara de la batalla que iba a librar y no le repugnaba compararse con un hábil forzador de cerraduras que, por la astucia o la violencia, se apodera de su parte de la riqueza común que le habían rehusado malévolamente hasta entonces. Si hubiera experimentado la necesidad de una excusa, hubiera invocado sus deseos ahogados durante diez años, su miserable vida de provincia, sobre todo sus fallas de las cuales hacía responsable a la sociedad entera. Pero en ese momento, en esa emoción del jugador que por fin pone sus ardientes manos en el tapete verde, estaba plenamente gozoso, con una alegría propia (...). El aire de París lo embriagaba, creía oír en el rodar de los coches voces de madres que le gritaban “Serás rico”. Durante más de dos horas, Joaquín de calle en calle, gozando la voluptuosidad de un hombre que se pasea entre sus vicios.”

La relación entre personaje y medio social es algo que viene marcando desde antes de Zola. Es una relación que enriquece este tipo de producción literaria. Balzac es el primero que claramente expresa de una manera muy tajante esta cuestión, dice:

“La sociedad hace del hombre según los medios en que se desenvuelve su acción tantos hombres diferentes como variedades zoológicas hay.”

Voy a leerles algo de Auerbach de *Mimesis*, texto que aparece en el programa.

“Luego de decir esto, Balzac compara las diferencias entre un soldado, un obrero, un funcionario, un abogado, un vago, un erudito, un hombre de estado, un comerciante, un marino, un poeta, un pobre, un sacerdote, con las que existen entre lobo, león, asno, cuervo, tiburón y así sucesivamente. Resalta, en primer lugar, que intenta basar sus ideas sobre la sociedad humana en un tipo hombre diferenciado por el medio, en analogías biológicas. La palabra milieu que surge por primera vez en un sentido sociológico y que había de hacer una carrera tan brillante (parece ser que Taine la tomó de Balzac) la ha tomado de (?), el cual la había transplantado de lo físico a lo biológico, pasando ahora de la biología a la sociología. El biologismo en el que piensa Balzac es, según se puede inferir de los nombres que cita, místico, especulativo y vitalista; pero la noción de modelo, el principio animal u hombre no es pensado como inmanente sino como idea platónica. Los diferentes géneros y especies no son más que formas exteriores y además no se presentan como sujetos de una evolución histórica interna sino como fijos: un soldado, un obrero, un león, un asno.”

Hacemos una pausa y luego seguimos.

(Pausa)

Esta cuestión del condicionamiento social, como muy bien lo plantea Lotman en el libro que les cité, vincula una zona de confluencia

entre los discursos literarios y otros discursos; entre estos otros discursos se encuentra el filosófico (discurso que hacía tiempo venía planteando esta cuestión de un cierto acondicionamiento del medio con respecto al hombre), el científico, y el periodístico, el cual se hace eco de esta cuestión con su propio lenguaje.

Lotman dice que sería imposible diferenciar la literatura de estos textos. Él se pregunta cuál sería el aporte o la originalidad de la literatura porque, desde el punto de vista de la tesis groseramente expuesta (el hombre depende del medio social y el medio social lo determina), la literatura no vendría a enseñar nada nuevo.

Lotman plantea que el personaje de la novela realista no se construye solamente como concreción de un esquema cultural o social dado, sino que se construye como un sistema de desviaciones significantes. Y plantea esta cuestión que me parece muy importante; él dice que mientras las desviaciones de los personajes de las novelas crecen con respecto a la regularidad central, estas desviaciones se vuelven cada vez más significativas. Por supuesto, estas desviaciones van creando una riqueza porque crean una dispersión en la conducta del personaje con respecto a una suerte de modelo de funcionamiento del hombre en relación con el medio y la sociedad. Lotman dice que todo esto se realiza en el texto artístico como una serie de probabilidades: se realiza siempre de un modo parcial y dentro de ciertos límites.

El realismo del siglo XIX prescribe para algunos personajes la transformación y la evolución, y para otros la inmovilidad. Desde luego, dice él, en el clasicismo la inmovilidad estaba más fuertemente marcada.

¿Cómo definiría Lotman esta cuestión de movilidad e inmovilidad? Él dice que el personaje se percibe como inmóvil si sus

diversos estados textuales (el personaje no experimenta siempre ni las mismas acciones ni los mismos pensamientos) se identifican con el estado general a nivel de lo que sería una suerte de estructura abstracta del personaje, más vinculada con esa esencia que el novelista podría tener en mente. Entonces, los cambios que el personaje produce en sus acciones no producen transformaciones.

El texto sí va moviéndose (hay un desarrollo del argumento, hay intrigas que van movilizándolo el texto) pero el personaje tiene una estructura inmóvil a nivel de la construcción de la novela. Con “inmóvil” quiero decir que cuando el personaje cambia sus acciones no se convierte en otra persona; realiza actos que son esperables de acuerdo con el tipo abstracto que guía la construcción del personaje.

Por el contrario, los personajes móviles son aquellos que realizan acciones no esperadas, acciones que antes nunca hubieran realizado ya que hubieran sido imposibles para ellos. Lotman sintetiza esto diciendo que los personajes realizan acciones a la vez regulares e inesperadas.

Vamos a leer un fragmento de una novela de Balzac, **Papá Goriot**. Me interesa mucho ver esta cuestión de la movilidad y la inmovilidad en un autor como Balzac, quien es un modelo muy fuerte para toda la literatura muy fuerte para toda la literatura del siglo XIX (otro modelo muy fuerte fue Zola). En el momento en que uno de los personajes quiere conocer la vida previa de este otro personaje; dice así:

“Recogió acerca de ella las siguientes noticias:”

y luego viene toda la historia previa de Papá Goriot, quien va a ser el personaje central de la novela; pero la manera en que el pasado del

personaje irrumpe es al modo de una investigación que otro personaje realiza y trae a los lectores. Empieza así:

“Juan Joaquín Goriot era antes de la Revolución obrero en una fábrica de harina, hábil, económico y lo bastante emprendedor para ver comprado las existencias de su amo a quien la desgracia hizo víctima de la primera sublevación de 1789.”

Vemos que Papá Goriot es obrero de una fábrica de harina, pero por otro lado tiene la suficiente habilidad como para, en medio del proceso revolucionario, comprar la fábrica a su patrón.

Salteé algunas partes y les leo ciertos fragmentos que me parecen interesante para definirlo:

“Tratándose de trigos, de harinas, de granos, de desechos, de reconocer su clase y procedencia, de conservarlos, prever los precios, profetizar la abundancia o escasez de las cosechas, de procurarse cereales baratos y de comprarlos en Sicilia o en Ucrania, Goriot no tenía rival. Viéndole llevar su negocio y oyéndole explicar las leyes de la exportación y de la importación de granos, y exponer sus alcances e inconvenientes, hubiérasele creído capaz de regir un ministerio. Era paciente, activo, enérgico, constante y rápido en el obrar. Tenía mirada de águila¹, se anticipaba a todo, lo preveía todo, lo sabía todo y lo callaba todo.”

Es muy importante esto de “lo callaba todo” porque hay un muy interesante manejo de la voz acerca de lo que se habla y lo que no se habla (como también sucede en *En la sangre* con ese personaje casi mudo

¹ - Reapareció el águila, como ven, es un estereotipo permanente.

que es Genaro, pero que tiene ese alto poder de reflexión o autorreflexión). Sigue así:

Para concebir era diplomático y para ejecutar era soldado, pero fuera de su especialidad, sacándolo de la humilde y oscura tienda en cuyo umbral permanecía en las horas de ociosidad con el hombro apoyado en el montante de la puerta, se transformaba en obrero estúpido y grosero, incapaz de comprender un razonamiento, insensible a todos los placeres del espíritu al punto de dormirse en el teatro, uno de esos (?) parisiens notables únicamente por su necedad. Los caracteres de esta especie seméjanse casi todos; entre ellos son muy contados los que tienen un gran sentimiento en el corazón.”

De modo que, hasta aquí, tenemos un movimiento del narrador que ubica al personaje a su medio de origen (clase social baja: es un obrero de una fábrica de harina), hay un reconocimiento que es lo único que se le reconoce siempre a los obreros y a los de clase baja: la habilidad (la astucia, según Cambaceres; en este caso se habla de “habilidad” pero es una habilidad que está muy cercana a la astucia, está muy cercana al reino animal) para poder medrar en una situación altamente conflictiva como es la revolución francesa y poder quedarse nada menos que con la empresa de su patrón. Ésta es una habilidad que uno no puede reconocer fácilmente en muchos animales, sino que es algo que uno tendría que sentarse a ver como muy especial. De todas maneras, el movimiento que hace el narrador tiende a colocar al personaje en esta zona de condicionamiento y animalidad.

En esta extraordinaria zona donde se describen las destrezas de Goriot, donde él no tiene rival, donde uno puede verlo y confundirse pensando que por cómo lleva sus negocios puede llegar a dirigir un ministerio; *pero*, inmediatamente aparece todo lo otro que haría falta para

estar en un ministerio: el gusto artístico, la capacidad de comprender un razonamiento.

La frase lapidaria que clausura esta primera parte de la descripción de Goriot es:

“Los caracteres de esta especie seméjanse casi todos.”

Es como si uno estuviera de nuevo ante el umbral de Genaro, es el pensamiento que postula que todos son iguales y por lo tanto nada puede pasar con ellos, sólo lo previsible. Pero, en este caso, nos enfrentamos con la destreza de la literatura. Digo yo: ¿qué es lo que diferencia a Papá Goriot de todos los otros obreros enriquecidos ilícitamente en los procesos revolucionarios, capaces de manejar sus negocios como si fueran ministros pero que no tienen capacidad para el goce estético? La novela coloca al personaje en una situación completamente inesperada: este hombre ama desesperadamente a sus dos hijas. Él es un hombre que tiene una suerte de amor fatal por sus dos hijas mujeres y esto no es frecuente: no sólo aparece un sentimiento que lo diferencia del resto, sino que además es un sentimiento que lo va a conducir a la ruina. Pero no es un sentimiento de enamoramiento a nivel amoroso, lo cual sería lo convencional en este escenario, sino que Papá Goriot (como su nombre lo indica) es, antes que nada, un padre, un padre de dos hijas que no retribuyen su amor y el dolor que esta ausencia de retribución amorosa por parte de las hijas produce en el personaje es lo que estructura la grandiosidad de la novela de Balzac; después podemos encontrar una cantidad de elementos en el texto que, por supuesto, vuelven otra vez al determinismo ambiental, pero es esta historia de amor no correspondida entre un padre y sus dos hijas (historia donde irrumpen sentimientos inesperados hacia objetos inesperados) es lo que

convierte al personaje en el personaje de una novela extraordinaria. Irrumpe la literatura, en el desvío del personaje del tipo abstracto irrumpe la literatura.

Acá hago un paréntesis porque esta cuestión de la paternidad es un tema importantísimo en la novela del siglo XIX, diría que es un tema más importante que la maternidad; y además aparece acá este desvío significativo que tiene que ver con el amor de padre por sus dos hijas, porque de hijos que abandonan a sus padres está llena la literatura del siglo XIX (prácticamente todos abandonan a sus padres: abandonan la miseria de donde salieron y olvidan a sus padres o los matan o no los ven nunca más o los mandan, como Genaro, de vuelta a Europa a la espera que se mueran allá), pero acá hay una novedad: en vez de ser hijos varones, son dos mujeres. Como ven, además hay otra novedad: son *dos* mujeres; ni siquiera es una porque una podría ser buena... qué sé yo... porque además se dice constantemente que *las mujeres tienen sentimientos*.

La misoginia de la literatura del siglo XIX es impresionante. En nuestra literatura, Cambaceres se va al extremo de la misoginia, pero por ejemplo tenemos una novela como **Papá Goriot** que es una novela altamente misógina; Balzac describe en esta novela todas las posibilidades de maldades *de las mujeres*, todas, todas, no queda una: son dos hijas que eligen caminos diferentes (una elige el dinero y otra elige el ascenso social hacia la aristocracia) pero son absolutamente perversas ambas y, ante un padre que es un permanente dador de dinero y de afecto y que sólo pide -en escenas que son conmovedoras- humildemente que lo vayan a ver a esa pensión donde el hombre se recluye para terminar sus días, ante un padre que guarda el secreto de su fortuna para salvar a las hijas en el momento en

que toda la estructura que ellas están armando se derrumba, son capaces de proporcionarle toda la serie de ingratitudes femeninas. De todos modos, este repertorio de ingratitudes es un repertorio original, es un repertorio con pasión, con intrigas, con suspenso en la maldad que conduce a un proceso de destrucción de la figura de Papá Goriot y es eso lo que convierte a este texto en gran literatura.

Hablaba de las relaciones de padres e hijos. En este corpus no muy extenso de novelas que nosotros vamos a leer este año hay dos novelas donde aparece la situación de padres con hijas. Esto es interesante. En **Sin rumbo** aparece una situación, compuesta por un padre solo por la muerte de su esposa frente a una hija, que es la misma que aparece en **La gran aldea**, donde se nos muestra un personaje con una hija mujer que es -según dice el texto- lo único que le da sentido a la vida de este hombre.

Estas hijas mujeres son el producto de relaciones en las que el amor no ha funcionado pero que son, de todas maneras, suerte de reaseguros de las vidas de sus padres mientras estén vivas. En las dos novelas los finales son catastróficos, pero no quiero adelantarles el final por si alguno no ha leído alguna de ellas; simplemente quiero decir esto porque es interesante ver cómo irrumpen estos casos literarios donde las mujeres desempeñan roles de hijas que acompañan a sus padres solos.

Les decía que esta cuestión de las hijas terribles con su padre está colocada en otra trama de afectos es original. Pero en Balzac todo es novedoso, todo es así; hay un momento del texto en donde todo parece clausurarse, generalmente son momentos que están al principio del texto y son donde se condensa una zona del estereotipo del personaje, pero hay una manera (es eso a lo que Lotman se refiere) de romper con el estereotipo a

partir de una serie de desviaciones de esos personajes con respecto al estereotipo.

Adorno, en **Notte su letteratura**, Einaudi, 1979 (yo lo tengo en italiano pero supongo que hay traducciones), tiene una explicación muy literaria para esta cuestión de la mirada de Balzac. Adorno dice que cuando un campesino entra a la ciudad encuentra que todo está cerrado (las puertas con sus trabas, las ventas con piedras), todo está cerrado para él y es algo muy diferente de lo que pasaba en el campo; como todo está cerrado y como además las casas tienen construcciones para su protección (detrás de las cuales hay que imaginar las cosas), el campesino se equivoca y hay textos (entre ellos uno de Maupassant) en donde el campesino se confunde un burdel con una casa de familia. El campesino se equivoca, es ese personaje que en la gran ciudad no puede distinguir un burdel de una casa de familia. Y Adorno dice que Balzac nunca deja de ser ese campesino y que siempre va a ser un campesino en la ciudad; y, como campesino en la ciudad, lucha, reacciona ante las situaciones de clausura. ¿Y cómo reacciona ante esta clausura? Inventando lo que pasa detrás de la clausura, diciendo “Voy a imaginar lo que pasa detrás de esa puerta”.

Entonces la cerrazón funciona para Balzac como un pivote para la literatura. Adorno dice que el rencor provinciano, que tropieza con una ignorancia indignada con el malentendido (esto de confundir el burdel con la casa de familia) es lo que hace que el personaje fantasee permanentemente aquello que está detrás de la clausura. Adorno dice que esa fantasía se caracteriza por tratar de ser exacta, con lo cual está tratando de definir la estética de Balzac (hasta dónde fantasear y hasta dónde tratar de ser exactos en esa reconstrucción de un mundo que no le pertenece y al cual tiene que tratar de entrar).

Volvamos a la novela que había a empezado a trabajar la clase pasada. En **En la sangre** nos encontramos con un personaje que nace. El texto dice que nace haraposo, raquítico y anémico. Eso con respecto al nacimiento. Por otro lado el texto dice que, a través de todos los sentidos, percibe todos los malos tratos que el padre dirige a la madre. Hay ahí una condena al personaje que va a ser el protagonista de la historia, hay una especie de situación básica que podría condenarlo a la inmovilidad o a la movilidad.

Vamos a ver algunas de sus acciones, algunos de los movimientos del personaje para ver qué sucede. Esto lo hacemos a modo de ejemplo, simplemente quiero ver qué pasa.

Por ejemplo, ni bien empieza a crecer (para seguir con ese proceso de determinación del medio) vemos la frecuentación con los muchachos que provienen de los bajos fondos y las rabonas en el matadero, el lugar de la inmundicia. Con el matadero irrumpe de nuevo una serie de la literatura argentina, pero en este caso lo hace para mostrar cómo el espacio de diversión es en realidad el lugar más inmundo.

Luego aparece la frecuentación de las *casas de mala vida*. No sé cómo se llaman en el texto a las casas de la calle 25 de Mayo donde ahora están los institutos de la Facultad, casa que ha tenido una mala fama impresionante ya que se dice que era, precisamente, uno de estos lugares frecuentados por los muchachos en sus noches de búsqueda de placer.

Cuando se describen este episodio el texto dice “Se habrá encontrado con alguna china”. Éste es -creo- el único momento en que aparece la palabra *china*; esta palabra significa *india* o *mestiza* (preferentemente *india*); Mansilla, en **Excursión a los indios ranqueles**,

considera que el nombre más apropiado para que el lector entienda de qué se trata es *china* y así aparece, por ejemplo, la china Carmen.

Fijense todo lo que va apareciendo como connotación de ambiente abyecto, degradado y ruin. Aparecen tanto el matadero como esta zona de la ciudad connotada por la degradación sexual.

Hay dos elementos que van a cambiar esta situación. Uno es el odio, elemento permanentemente marcado en el texto, dirigido por Genaro hacia todos aquellos que lo discriminan de algún modo (todos aquellos que le muestran que él no es igual a ellos). Uno de los resultados del odio en el texto de Cambaceres es la búsqueda desesperada de una salida a través de la educación; una salida modificadora, productiva y transformadora del personaje es esta especie de contracción al estudio que absorbe a Genaro, quien hasta deja de comer y dormir por el estudio. Se ve en el relato, en ese espacio que va desde la educación primaria hasta la universitaria, un afán de apoderarse del elemento de la cultura del otro.

Pero ¿qué sucede en el texto con ese movimiento del odio? En realidad, el odio es un enunciado que se reitera a lo largo del texto, pero que no va a producir ningún tipo de modificaciones en el personaje. Esto sucede, en primer lugar, porque Genaro odia a todos de la misma manera: odia a sus compañeros de clase, odia al padre de Máxima, odia a Máxima; no hay demasiadas variaciones en lo que se refiere a la intensidad y a las reacciones que ese odio provoca en Genaro.

Por eso digo que el movimiento más productivo que realiza Genaro es hacia el estudio; es decir, lo más productivo que ese odio genera es esa necesidad de sumergirse, como quien lo hace en una pileta o en el mar, en la cultura del otro. Pero, al mismo tiempo, este sumergirse en la

cultura del otro es un movimiento de mucha intensidad durante algunas páginas del libro pero es algo que se realiza en soledad, nuevamente. De modo tal que el odio es lo que lo lleva a sumergirse en la cultura del otro, pero en todo ese proceso, que sería la parte más interesante de uno de los intentos de despegue, no hay interacción con los otros personajes: él siempre está leyendo solo. Genaro es un personaje que trabaja con materiales de la cultura del otro pero está encerrado en su pieza; en ningún momento hay alguna suerte de intercambio con el otro, ya que no se puede considerar (aunque uno lo intente permanentemente) al examen como un intercambio ya que siempre hay alguien que está evaluando a otro, hay alguien que está ubicado en el lugar del saber y hay otro que tiene que demostrar que posee dicho saber (esto es lo que les pasa a ustedes cada vez que tienen que dar un examen).

Alumno: -Ese estudio no sólo implica un sumergirse en la cultura del otro sino que además está cruzado con su propia incapacidad, ya que él es consciente de su propia incapacidad.

Profesora: -Sí, pero digamos que esa lucidez sobreviene después del intento. Estoy de acuerdo con lo que decía pero hasta cierto punto. La lucidez viene después del intento; él hace un intento denodado y fracasa, y fracasa según sus propias pautas, lo cual es algo muy interesante de analizar. Tengan en cuenta que todo transcurre en la conciencia del personaje: no hay parámetros exteriores para probar su incapacidad, aunque existe un elemento claro que es el robo de la bolilla. Genaro roba y produce una especie de simulacro de conocimiento y de saber, pero también uno podría decir con respecto a esto que un simulacro nunca puede ser tan perfecto si no hay capacidad detrás, nadie puede dar una clase brillante de memoria y

asombrar a todo el mundo como lo hace Genaro si no hay alguna capacidad; claro que esta capacidad se relaciona con aquello de la astucia del inmigrante pero, del mismo modo que en la novela de Balzac uno nota que no cualquiera puede comprarle el negocio al patrón, no cualquiera sin saber absolutamente nada de lo que está diciendo puede dar una clase brillante que deje a todo el mundo boquiabierto. No sigo que no se pueda, digo que de alguna u otra manera expresa una habilidad respetable y que no permite que se confine al personaje dentro de los límites de la animalidad ya que un animal no puede hacer eso.

Alumno: -De todos modos a mí me da la impresión que él es consciente de su incapacidad, incluso hay alguna situación como anticipatoria de ese fracaso. Él no ve el estudio como una simple tarea de recepción de datos sino como un ejercicio físico que no va a cambiar su situación porque ésta está *determinada* por una especie de información genética que lleva en la sangre. Inclusive hay situaciones en la que se ve que él considera que su único bagaje intelectual es la astucia. Por todo esto pienso que esa conciencia es anticipatoria, anterior al examen. Leo ese pasaje:

“... la idea de que no llegaría jamás a cambiar su situación, a que sería eterna su vergüenza, la humillación que día a día le hacían sufrir sus condiscípulos, de que siempre, a todas partes, llevaría una nota infame, estampado en su frente el sello de su origen, llenaba su alma de despecho y su corazón de amargura.”

Profesora: -Exacto, está muy bien lo que decís. Yo no quiero llegar en el día de hoy a una conclusión definitiva con respecto al tratamiento de

personajes que hace Cambaceres en este texto; por otra parte, éste es un tratamiento bastante diferente del de otros textos lo cual invita a detenerse a ver por qué pasa eso en este texto. De todas maneras creo que es cierto lo que comentás: desde el comienzo se está apuntando al fracaso inmediato, pero también aparece una búsqueda como desesperada para encontrar una fisura en la determinación (como puede ser el robo de la bolilla) que le permita poder zafar; es decir, aún tiene alguna esperanza. El odio y la venganza son los dos móviles del personaje.

A mí lo que más me interesa es ver qué pasa, en el texto de Cambaceres, con el tema que plantea Lotman acerca de la movilidad e inmovilidad de los personajes.

Ayudante: -Disculpame, pero quería hacer una acotación respecto de lo que se decía recién. De ser tan importante determinar si hay una conciencia anticipatoria, es interesante ver un fragmento que está antes de la cita que vos hacías en donde Genaro descubre que hay una parte de esos libros que estaba leyendo que él no puede entender.

Alumno: -Sí, pero es después.

Ayudante: -Creo, por lo que estoy rastreando ahora, que es anterior a eso.

Alumno: -Creo que los momentos de lucidez se intercalan con los de inconciencia. El momento del robo de la bolilla parece como un momento de inconciencia, un momento en el cual parece que puede salir de su determinación, pero luego vuelve a ser consciente de su condición. No me parece que el personaje sea únicamente lúcido o únicamente inconsciente de todo lo que pasa.

Profesora: -Está bien.

Bueno, seguimos en la próxima clase y avancen todo lo que puedan en la lectura 'los textos.

{Desgrabación sin corregir}